

Julio Vélez Sainz (ITEM & UCM), Laura Mier Pérez, *El amor a escena (1520-1535): La «Comedia Aquilana» de Bartolomé de Torres Naharro, la «Tragicomedia de Don Duardos» de Gil Vicente y la «Farsa de la Costanza» de Cristóbal de Castillejo*. Kassel: Reichenberger, 2019; vi, 186 pp. Hardcover; 16,5 x 24 cm. (Estudios de Literatura 137) ISBN: 978-3-944244-88-4. 48 pp.

*El amor a escena* (1520-1535) analiza fundamentalmente tres obras de nuestro primer teatro clásico: la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro, la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente y, finalmente, la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo.

Para diseccionar el tratamiento de la materia erotológica en el importante corpus del extremeño, la autora selecciona la *Comedia Aquilana* por encima de la, quizás más conocida e indudablemente más antologizada, *Comedia Himenea*, aunque cabe resaltar que la *Aquilana* está siendo reivindicada desde hace años como la obra maestra del pacense. Personalmente, estoy de acuerdo con los planteamientos de Mier, en cierto sentido deudores de los de los de Stanislav Zimic [*El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 1977]. Para la autora: “solo se puede comprender la defensa ultranza de la honradez de Felicina, en términos desconocidos en el teatro hasta este momento, a la luz de la obra de Erasmo, e incluso, estirando tal vez en exceso la cronología, de Luis Vives” (3). La justificación de la inclusión de *Don Duardos* encima del *Amadís de Gaula* y de toda la producción portuguesa de Gil Vicente parte más bien de que, por vez primera en nuestro teatro clásico, esta obra muestra visibles despuntes platónicos. De este modo, *Don Duardos* representaría la contraposición teatral a las múltiples parodias del amor cortesano que pululaban por nuestro teatro influidos por la celestina. De especial interés resulta el análisis de la *Farsa de la Costanza*, obra recientemente descubierta y editada por Rogelio Reyes y Blanca Perinián [Madrid, Cátedra, 2012]. Pese a que se trata de un enigma literario y de una obra de difícil comprensión, resulta uno de los ejemplos más fascinantes de la literatura quinientista pues entremezclan la tradición rústica anterior con lo grotesco, el disparate, la putañería y la parodia religiosa.

La autora maneja, pues, un corpus limitado pero muy representativo de definir los planteamientos erotológicos de nuestro primer teatro clásico. A la par el aparato crítico es adecuado y enjundioso, más si tenemos en cuenta que se trata de una monografía de menos de 200 páginas. No he echado en falta ninguno de los principales estudiosos ni de los principales hitos críticos al respecto de nuestro teatro renacentista.

La crítico abre cada uno de los capítulos con una serie de consideraciones de carácter textual, se trata de un criterio muy adecuado dada la compleja transmisión de estas obras. La *Comedia Aquilana* cuenta con varias sueltas con variantes textuales muy distintas entre sí, la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente se encuentra situada en la edición definitiva de la *Copilaçam* (1562) y la censurada de 1586, impresas ambas mucho después de la muerte de su autor. La *Farsa de la Costanza* fue descubierta mucho después de la muerte del autor de modo que la incorporación del manuscrito descubierto en la biblioteca Estense de Módena varía el conocimiento de esta obra. A continuación, la crítico desarrolla estudios de la estructura de cada obra a partir de los cuales intercala análisis de los temas más importantes en cada una de ellas. De Bartolomé de Torres Naharro trata la comicidad personificada en los pastores, el amor cortés, el motivo de la recuesta de amores, la moralidad amorosa, la negativa al amor, el destino de la obra y, finalmente, la resolución del conflicto amoroso por medio de la anagnórisis. En cuanto al portugués se destacan las temáticas de la transformación de los amantes, el amor cortés, el disfraz, el *topos* del *Hortus conclusus*, las tradiciones y lírica populares, las cultas, la relación con el *Primaleón*, el caballero salvaje, la relación entre Olimba y la magia caballeresca, y los mimos. Finalmente en cuanto a la de Cristóbal de Castillejo se ve su formación como poeta, el *Sermón de amores* en su obra y como parte de la *Farsa de la Costanza* y ya en cuanto a la *Farsa de la Costanza* su historia textual, su estructura, y las temáticas del matrimonio, adulterio, el naturalismo amoroso y del *Omnia vincit amor*, la técnica del *contrafactum* teatral, el monólogo “penado” de amor, la dramaticidad del sermón, el género de la farsa, los personajes mayores (*Vetulae* y viejos), la religión y el amor.

Las conclusiones son concisas y enriquecedoras. Al respecto del extremeño se considera un “rico entramado sentimental que deja de ver tanto las tradiciones literarias heredadas, como un nuevo uso de las mismas” (147). Para la autora la obra de Naharro muestra un carácter profundamente moral. Esta misma moralidad se puede apreciar en la obra de castillejo de este modo: “creímos que parte de la relevancia de estudiar los motivos amorosos del teatro del primer tercio del siglo XVI reside

precisamente aquí, en el aspecto que se puede considerar menos literario” (148), es decir, el de la relación entre el modo teatral y el discurso moral. En efecto, el teatro de principios del XVI, liberado de la doctrinas aristotélicas preminentes tras el redescubrimiento de la poética, desarrolla con una mayor libertad desarrollos dramáticos no lineales, prueba de ello son Fernán López de Yanguas, o algunos textos de nuestros primeros clásicos. Gil Vicente mezclará géneros de divertimento cortesano con la elegancia que le da la falta de constricción aristotélica de modo que integra danza, música, baile, *performance* caballeresca, estilización, etc. (149). La autora concluye con una afirmación general:

Resulta, en este sentido, muy difícil determinar hasta qué punto el teatro se situaba como voz moral de

la época, dadas las condiciones aun no mayoritarias de difusión del mismo, pero sí podemos afirmar que su voz suena con firmeza para constituir la moralidad amorosa como parte significativa de su discurso (150).

Resulta difícil no estar de acuerdo, al menos con las tres obras analizadas como punta de lanza.

En breve, una muy interesante contribución para el mejor conocimiento del público experto de un corpus teatral poco estudiado, pero tremendamente relevante tanto en términos históricos (conocimiento del siglo XVI) como filológicos (historia del teatro en español). Necesitamos, qué duda cabe, conocer mejor las obras de aquellos “primitivos” que pasan, poco a poco, a ser “primeros clásicos”.